ثقافة

ماذا تقول الكلمات ؟

ماذا تقول الكلمات ؟

حين يسقط الجسد على الارض ، ويستقر الرصاص في الفم . ماذا تستطيع الكلمات ان تفعل؟

حين يتحول سلاح النقد الى نقد السلاح ، تتراجع الكلمات لتتحول الى رصاص يبحث عن فاعليته ، خارجا من بحار الدماء التي تنزف داخل جسد التمرد والثورة .

ماذا تقول الكلمات ؟

على أطراف القافلة الفلسطينية التي علمتنا ان الكلمة جسد يخرج منه الرصاص . تتجمع الكلمات لتشهد ان الكلمة سلاح . وان نقد السلاح هو الجزء المتمم لسلاح الكلمات . وان الثقافة فاعلية نضالية ، تخترق حجاب الموت الى الموت نفسه . فكمال ناصر ورفاقه الذين سقطوا وعلى جسدهم يختلط الحبر بالدم ، رسموا للثقافة العربية مجدا نقف أمامه لنتمثل دروسه .

ماذا تقول الكلمات ؟

حين يصبح الادب شكلا من أشكال الموت. صليبا على مدرجات الرصاص نحمل الكلمات ونخترق المدرجات ، وصولا الى شكل الموت . هنا الفعل لا ترقب الفعل . هنا الموت في معانقة ثورية للفرح . هنا يتراجع كل شيء ، ويقف الجسد الملطخ بالحلم الدموي وحده . ويصبح للكتابة مذاق الارض نفسها ، ويلون الدم جميع الاوراق ، حيث تستقر الاقلام في البنادق .

---

* كمال ناصر : **الآثار الشعرية** . أعدها وقدم لها د. احسان عباس .
كمال ناصر : **الآثار النثرية** . أعدها وقدم لها ناجي علوش .
المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . الطبعة الاولى آذار — نيسان ١٩٧٤ .

عندما نقف أمام ذكرى كمال ناصر ورفاقه ، لا نتساءل عن الموت ، بل عن شكل الفجيعة التي جبلت الجسد بالاوراق واخرجت زمنا جديدا يصل الارض بأجساد الرجال . لذلك حين نقرأ كلمات كمال ناصر نكتشف ان الموت لا يسمح للكتابة بالتعامل مع النصوص كما تتعامل مع الشعر عادة. بل تصبح الكتابة لحظة تأمل للجسد الذي تتناثر عليه الابجدية في مئة احتمال لشكل القصيدة . لا نستطيع ان نتعامل مع كمال ناصر بوصفه شاعرا او كاتبا . انه جسد يؤشر للاحتمالات جميعا ، ويرسم بين لحظة واخرى صرخة نسميها شعرا او ذكريات ، لكنها صرخة لا تكتشف شكل الشعر ، بل تبحث عن شكل الموت . هكذا نصطدم حين نكتب عن آثار كمال ناصر باستحالة اي شكل من اشكال النقد . فلقد ترك القصيدة امكانية وذهب يبحث عن الثورة . تاركا لجسده حرية الصليب .

نفتح الكتابين ونقرأ . تخرج القضية عارية ، ونسمع صراخ الحقد الذي ينفجر :

« أما يعود اللاجئون او ان يموت اللاجئون »

ونستمع الى الجراح وهي تغني ، تكتشف كيف يصبح الموت بابا للوصول الى الارض ، وكيف تمشي قافلة الشهداء نحو الثمار :

« وتل لوحيدي ، اذا زار قبري
وحن لذكري
بأني سأرجع يوما اليه
لاجني الثمر !! »

وعندما يخفت الصوت في مخاطبة حميمية مع الام ، فان المعركة وحدها هي الافق . هي المصير وقد تجمع في زمن اللحظة الواحدة . لذلك يسكت صوت الحنين ويرتفع صوت التحدي :

« صلبت مصيري هناك
هناك بين الشعاب
وألمحه باسما هازجا

يرفرف بين الحراب
مصيري مصيرك بين الحراب
وهذا الذهاب !! »

اذا كان شعر كمال ناصر يتمحور حول الوطن ، فان لهذا التمحور عذابات لحظات الفشل والعزلة . تلك اللحظات التي يستجمع فيها المناضل كل الحنين الى النضال ، طعم المرارة الذي يمتزج فيه صوت العزلة ، بالصبر والالم . هنا يتخلى كمال ناصر عن الكلمة — الصدى ليبحث عن الكلمة الحميمة التي تصل الحزن بالانتظار :

« يا من رأى مظلتي تضيع
تهجرني في موسم البكاء والدموع
تهجرني ،
ومقلة السماء لم تزل
تجتاحني ،
تغمرني ،
بالماء والصقيع » .

يشير د. احسان عباس في مقدمته الى أزمتين كبيرتين تعصفان بهذا الشعر . « أزمة الخضرمة »، و« أزمة الموضوع الكبير » . والواقع ان التعامل النقدي مع هذا الشعر مستحيل ، لاننا نكتشف ان كمال ناصر لم يكن يهتم للانصراف الى العمل الشعري ، لصقل صوته الشعري والاهتمام به . لذلك جاءت قصائده لحظات استراحة تتحلق حول اولوية الممارسة ، فهي شهادة على الجسد الذي ينزف حبا ودما .

في احدى افتتاحيات « فلسطين الثورة » يكتب كمال ناصر مقالا بعنوان « على طريق الشهادة » بعد استشهاد غسان كنفاني « عبرة جديدة يجب ان يعمقها استشهاد غسان في نفوسنا ، وهي ان لا ننتظر الموت والاستشهاد احيانا . بل نمشي اليه ، يجب أن نمشي اليه في كل مكان قبل فوات الاوان وحتى لا نعطش كما عطشنا في أيلول ، وتشرين ، وكانوا على مدار الاعوام نحن ومعنا كل الشرفاء والثوار في العالم ... »

هكذا كانت افتتاحيات فلسطين الثورة . محاولة من موقع المسؤولية الثورية للتشديد على ضرورات العمل الفلسطيني الاوليـة . الوحدة الوطنية ، ضرورة استمرار الثورة . اكتشاف عبر النضال الثورية لا سيما في فيانتام . وبروحية مسؤولية الكلمة تحولت « فلسطين الثورة » التي كان كمال ناصر يرئس تحريرها الى أداة حقيقية مـن أدوات النضال .

في القسم الاخير من الآثار النثرية ، نقرأ مجموعة من الصفحات بعنـوان « على صدوركم باقون . مذكرات اسير فلسطيني في السجـن الكبير » . نتعرف على الشق الآخر من « سداسية الايـام الستة » التي كتبها اميل حبيبي ليؤرخ بشكل فني مذهل للاحتلال ، من قبل عـرب المناطق المحتلة ١٩٤٨ . هنا ، مع مذكرات كمال ناصر نكتشف القسم الثاني ، الطرف الآخر ، وقع الهزيمة على أهل الضفة الغربية ، والبدايات الصعبة للمقاومة الجماهيرية والمسلحة. نقرأ عن اللقاء بمدن فلسطين وقراها . تلك الرعشة الوطنية التي خلقهـا الاحتلال في سكان المناطق المحتلة بعد الهزيمة . ونكتشف مع كمال ناصر التجارب النضالية المريرة التي عاشها العرب في اسرائيل ، وعـن الروح القومية العالية التي لا تلين ولا تستسلم . الحوار الوحيد الممكن كان ذلك الحوار الذي أجراه كمال ناصر بوصفه معلما في الضفة مع موشي دايان . عندما بدأ دايان جولاته الارهابية المبطنة في المناطق المحتلة . هنا نكتشف ان الحوار كان مقدمة القتال الذي لا بد منه . فالحوار مستحيل كما في قصص كنفاني ، لان القتال وحده والمقاومة الجماهيرية المسلحة هو الذي سيسحق العدو . في السجن الكبير ، نكتشف مع تجربة كمال ناصر شباب الثورة العربية وهو يولد من جديد ، في اصرار الشعب الفلسطيني على رفض الذل والانسحاق . هكذا وببساطة كاملة تصبح الكلمات مجـرد اشارات للايصال ، والتركيب يمزج بين الطابع الصحفي السريع وطابع الذكريات الحميمة ، لنتعرف على آلام الولادة الاولى بشكل واضح وبسيط . يخرج الينا البطل الفلسطيني وهو يمسك بالسخرية حين لم يكن هناك بندقية ويجلس على شاطىء حيفا ، ثم حين يلتقي بالنصف الاخر من جسده الممزق ، تعود اليه الحياة مبشرة بالقتال الذي يعيد صنع الانسان من جديد .

في « مذكرات اسير فلسطيني » ، نكتشف لماذا طرد كمال ناصر من الارض المحتلة . ولماذا اطلقت الرصاصات في فمه . ونكتشف ان الشعب يستطيع كل يوم ان يجدد شبابه ، لان الثورة قادرة على خلق مسار خاص وجدلية ثورية خاصة .

لم نكتب نقدا ادبيا لآثار كمال ناصر . فالصرخة الحادة لا تبحث لنفسها عن اطر تصب فيها . تخرج هكذا ، عندما تكون الحنجرة مهددة بالانفجار او الاختناق . فيخرج الصراخ عاليا ليؤلف التزاما ثوريا وتوترا قادرا على التمرد .

يرتفع صوت الشهيد فينا ، فنحمل الرسالة ، تصنع الاجساد التي سقطت على الارض ، شكل الرؤيا المستقبلية . فالشعر هنا ، يصبح رسالة مباشرة ، وتتحول الكتابة الى التزام من موقع المسؤولية الجماهيرية المباشرة . فكمال ناصر رسم بكلماته اطار الالتزام ، ثم جاء دمه وجسده ، ليعطي لهذا الاطار حجم الموت .

« يصبح ملء دربنا
يصبح ملء شعبنا
يصبح ملء حشدنا
رسالة الشهيد ... ان ينتصر الشهيد » .

عندما سقط القادة الثلاثة في شوارع بيروت ، كانوا يحملون في دمهم بذرة التجدد . كتبوا بحناجر عشرات آلاف الذين خرجوا لوداعهم قصة الاستمرار والصمود . فهم جزء من قافلة طويلة من الاجساد التي تلتف على الارض وتعيد اليها حرارة العشب وارتعاشة اللقاء . فالقافلة التي تصدرها القادة الثلاثة ورفاقهم تستمر في العطاء وتنتشر لتشمل الارض العربية بأسرها . هنا تتجدد الثقافة فيما يتجدد كل شيء. فرغم كل المحن ، والمصاعب ، يرتفع الصوت العربي ليرسم من داخل الاطار الدموي لوحة الاستمرار والتخطي .

صيادون في شارع ضيق

قبل ان يجتمع ابطال جبرا ابرهيم جبرا في « السفينة » ويشهدوا بشكل تراجيدي لنهاية حلم التطور التحديثي الذي حملته شرائح من المثقفين والبرجوازيين . كان صوته يبحث في شارع ضيق من شوارع بغداد عن تفسخ الطبقة الاقطاعية وضرورة خروجها من المسرح بشكل عاجل . لذلك اختار المؤلف لروايته اطارا محددا بغداد بعد هزيمة ١٩٤٨ . ورسم الدائرة التي تتحرك داخلها أحداث روايته ... شبكة معقدة من الشخصيات تنتمي في غالبيتها الى نفس الطبقة الاجتماعية — الاقطاع — أو زعماء العشائر . وجعل صيغة المفرد التي تجري على لسان البطل ، تغلف الرواية بأسرها ، وتروي الاحداث من منظورها الشخصي. وترك الطبقة الاقطاعية تتفتت من داخلها ، جاعلا من بطله جميل الفران — الفلسطيني المثقف الذي درس في انجلترة وعاد الى وطنه ليجده حطاما وعائلته تحولت الى جزء من جيش اللاجئين — شاهدا من الداخل والخارج على هذه العملية المعقدة . فهو في الخارج ، لانه لا ينتمي الى الآلية الخاصة التي تفتت هذه الطبقة وتجعلها تنهار . وهو في الداخل ، لانه يلعب دور المسرع الثقافي لهذه العملية . ويتحكم كذلك بالتقاط المشاهد التي تعرض أمامنا ، في لوحة بالغة الغنى والدلالات ، من لوحات ادبنا العربي الحديث .

* جبرا ابراهيم جبرا ، **صيادون في شارع ضيق**، ترجمة محمد عصفور ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الاولى كانون الثاني ١٩٧٤ .

١ — صيغة المفرد والاسقاط الثقافي :

الصيغة الوحيدة التي يستعملها الكاتب في سياق روايته هي صيغة المتكلم المفرد . فتجري الرواية بأسرها على لسان البطل ، رغم ما يتخللها من الحوارات التي تحل هنا محل شريط الذكريات او التأملات الذاتية . رغم ان هذا الشريط لا يغيب بشكل كامل عن سياق الرواية ، فيأتي بشكل سريع ، ليشير الى لحظة لا بد من استرجاعها ، حتى تكتمل دلالات الموقف الدرامي الذي يقودنا اليه الكاتب . ولا يشذ عن هذه القاعدة العامة سوى في لحظتين . **الاولى** حين يستلم جميل الفران رسالة من حبيبته سلافه ، حيث نقرأ الرسالة عبر المؤلف . و**الثانية** حين نتوقف لقراءة مذكرات عدنان

طالب، الشاعر قبل وبعد أن يقتل عماد النفوري والد سلافة ورمز الاقطاع في الرواية، ان هذا التشديد على الصيغة الواحدة في الرواية بأسرها يحمل في الواقع معنيين :

أ — ضرورة جعل العامل الثقافي — السياسي المتمثل بجميل الفران جزءا من العمل الروائي ، مع احتفاظه بالقدرة على الحركة وعلى حمل وجهة نظر الكاتب نفسه في أغلب الاحيان .

ب — افساح المجال امام الشخصيات الاخرى بالتعبير عن نفسها بواسطة الحوار ، الذي يصل الى حدود الكشف عن نوازع الشخصيات الرئيسية في الرواية ، ويحل دائما مكان الحدث الخارجي الذي يجري على اطراف علاقة جميل الفران بالعائلة الاقطاعية التي نشهد تفسخها وانهيارها في نهاية الرواية .

ضمن هاتين الوجهتين يتحرك عاملان اساسيان من عوامل التغيير الذي يصفع المجتمع العراقي في اعقاب هزيمة ١٩٤٨ .

العامل الاول هو **فلسطين** ، بكل ما تمثله من وقع الهزيمة على مجتمع لم يتخلص بعد من السيطرة الاستعمارية . فلسطين حاضرة هنا في ذكرياتها ، ودلالاتها على استحالة المصالحة مع الغرب الامبريالي « لقد سرقوا مسيحنا ورفسونا في اسناننا » كما يقول جميل الفران للكاهن . وتتحول فلسطين الى رمز للهزيمة العربية الشاملة. هنا لا يأخذ هذا الرمز مدلولا سياسيا فقط ، بل يتحول الى رمز اجتماعي . ضرورة التخلص من العادات والتقاليد التي تمنع مسيرة التقدم الاجتماعية . لذلك تأتي ليلى — خطيبة جميل في فلسطين — من بين انقاض بيتها الذي هدمه الصهاينة ، تخرج من قبرها لتتحول الى رمز اجتماعي كامل : « تلك الليلة حلمت انني رأيت ليلى مرتدية عباءة سوداء كبنات بغداد ، كنت اتعارك معها يائسا طوال الليل . حاولت ان انزع عباءتها ، ولكنها رفضت ان تنتزع . حاولت المرة تلو المرة الا ان الثوب الاسود تشبث بجسدها بعناد . فضحكت . ضحكت كما كان من دأبها دائما ان تضحك قبل ان يضع لغم الديناميت اليهودي حدا لضحكها وضحكي » . يتحرك هذا العامل في خلفية الرواية ، بوصفه رمزا صارخا على ضرورة التغيير . لكن جبرا ، لا يقحمه في كل شيء ، بل يترك الاحداث تتراكم لتؤدي بنفسها الى العودة الى هذا العامل .

العامل الثاني هو **الثقافة** . الثقافة هنا بمعناها الغربي الحديث . لكنها تتحول الى صيغة العلاقات الاجتماعية . فقدرة جميل الفران على ترك حياة النزوح مرهونة بكونه درس دراسة عالية في انكلترة . وسيصبح استاذا في احدى كليات بغداد. وعلاقاته الاجتماعية في بغداد تتوزع في اتجاهين : اتجاه اساسي يتمثل في العلاقة مع سلمى الربيعي وعالمها الذي سمح له بالوصول الى سلافة بصفته استاذا يعطيها دروسا خصوصية. هنا تبدأ العلاقة بالانعكاس الاجتماعي للثقافة ، سلمى مثقفة ، وسلافة تدرس الانكليزية . هذا الانعكاس هو الذي يلعب دور المفجر الرئيسي للعلاقات الاجتماعية . فالمثال الثقافي العقلاني يفسخ العلاقات داخل الطبقة الاقطاعية ويؤشر الى انهيارها . كما انه يشير الى امكانية اخرى للنظر الى العلاقات الاجتماعية ، وللتعامل مع الزمن . ففي الحوار الذي يجريه جميل الفران مع توفيق نجل احد زعماء العشائر نكتشف الاصرار على التعامل مع الزمن بوصفه تحركا سريعا . والرفض القاطع لمفهوم الزمن السكوني البدائي . واتجاه ثانوي ، يمثل العلاقات التي يقيمها جميل الفران مع شلة من المثقفين في بغداد . هنا نكتشف ضرورة التغيير من خلال التخبط امام اكتشاف طرق هذا التغيير . وهنا يأتي المثال الثقافي العقلاني ليتحد مع ضرورة اجتماعية ملحة ، يمثلها تحرك الطلاب ، ومحاولة المثقفين الاندماج بالحركة الاجتماعية بطرائق وأساليب مختلفة . وحين نصل الى حرقة الفشل ويكتشف المثقف الانتحار فانه يرتد الى الاقطاعي ليقتله عوض ان يستسلم .

يتوحد هذان العاملان بشكل رمزي في شخصية جميل الفران . فهو الممثل الشرعي الوحيد للهزيمة بوجهها الايجابي . وهو المثقف الغربي الوحيد الذي يجمع احتراف العمل الثقافي بتمثل كامل للثقافة الغربية . لذلك يتزايد دوره كلما توغلت الاحداث في الوصول الى لحظة الانفجار الاجتماعي . فهو حين يصبح الملجأ الوحيد لسلافة بعدما رفضت مشروع تزويجها بالقوة وتمردت عليه يتساءل « ما هي علاقاتي بهذه الميلودراما المؤلمة » لكن هذا التساؤل نفسه يقوده الى مزيد من الالتزام بمصير

ابطاله حتى يتوحد هذا المصير بمصير الرسالة التي يحملونها جميعا ، وتتقدم الحركة لتصل الى الرفض الكامل لقيم المجتمع القديم والاصرار على بناء قيم اجتماعية جديدة .

هنا يصبح لصيغة المتكلم المفرد مبررها الحقيقي، لانها تسمح لهذين العاملين (فلسطين والثقافة) بالتوحد ، داخل مسار انفجاري يلعب فيه الوعي (الثقافي) الدور الاساسي المحرك. فالتناقض داخل الطبقة السائدة لا يأتي كانعكاس لصراع طبقي حاد في المجتمع ، بل هو انعكاس للتفاوت بين مستوى تطور الوعي (الثقافة) ومستوى التطور الاجتماعي. ومن داخل هذا التفاوت يحدث الانفجار . أي ان الحركة المركزية في الرواية تفترض الجانب التغييري وحده في الثقافة الحديثة ، وتفترض بالتالي ان هذا الجانب يتناقض بشكل حاد مع العلاقات الاقطاعية. لذلك تستخلص دروس فلسطين بضرورة تحديث المجتمع .

٢ ــ الثوابت وعجلة الحركة :

تضع الرواية على أطرافها ثوابتا تجعل للحركة ايقاع التطور المتوازن . فالحركة الاجتماعية ، التي تتطور في الرواية ، تتوقف عند ثوابت محددة، لتأخذ منها توازنا فنيا يسمح لها بالمتابعة . الثابت الاساسي هنا هو فلسطين . لا تلعب القضية الفلسطينية دورها في الرواية بوصفها الخلفية التي تحدد حجم الحركة فقط . بل يستعين بها المؤلف ، ليسمح لنفسية بطله بالتطور في اتجاه واحد ، نحو الاندماج بالحركة الاجتماعية . لذلك تأتي ليلى خطيبته القتيلة لترمي بظلها على تطور علاقته الجديدة بسلافة « كنت لا ازال أسمع من بعيد التنهدات الطويلة من خلف الباب المغلق، وانتشرت أصابع ليلى الصفراء كالحاجز أمام عيني » . لكن هذه الاصابع لا تلبث ان تكسب حيوية ولونا لانها تتوحد بجسد سلافة ، وتصبح فلسطين اطار التغيير ومحركه الرئيسي في آن . هذه اللازمة التي تتكرر في سياق الرواية تصل في النهاية الى اندماج البطل الكامل في عملية تغيير اجتماعية معقدة ويخفت صوتها تدريجيا حتى لا تعود متميزة في خاتمة الرواية . كما تلعب أصوات باعة اليانصيب دور ثابت سماعي ، يسمح للفواصل بين حركات الرواية بضبط هذه الحركة من جهة وتقطيعها الى أصوات متعددة مؤتلفة داخل موقف واحد . فالثوابت هنا لا تمنع عجلة الحركة ، بل تؤكدها ، لانها تعطيها شكلا تطوريا لا ينحل بالتوازن الدقيق المفترض في عمل روائي واقعي . بل هو يشحن هذه الواقعية بأفق الاستمرار من داخل الصيرورة . من هنا تصبح الحركة واقعية تتطور بتطور المواقف نفسها ، وتأتي الاحداث لتتشكل من ضمن تطور الحوادث نفسها ، انعطافات تصل الى حدود الانعطافات المفاجئة ، (كما في نهاية الرواية عندما تهرب سلافة من منزل والديها الى بيت جميل) . لكن القدرة على ربط هذه الانعطافات بثوابت محددة ، تحفظ للعمل الروائي وحدته التطورية بشكل عام ، بل وتجعل من هذه الانعطافات نقاط تلاق بالتجربة الاساسية التي تحرك العمل الروائي بأسره . فانهيار القيم الاجتماعية ، وتداعي العلاقات الانسانية يسمحان لنقاط التوازن (ذكريات فلسطين ورسالة شقيق جميل عن وضع النازحين وأصوات الباعة) بشد مفاصل الرواية الى اطار اوسع وأكثر شمولا . اطار المعركة العامة مع العدو .

٣ ــ حول مفهوم التغيير :

اذا كان القانون الاساسي الذي يحدد تطور الرواية (قانون التفاوت بين التطور الثقافي والواقع الاجتماعي) صحيحا ، فان مفهوم التغيير يرتبط هنا بسد فجوة التفاوت هذه عبر ثورة اجتماعية كاملة . لذلك يلعب المثقفون هنا هذا الدور الكبير ويجري اهمال أي اطار صراعي آخر . فحين يصف جميل الفران مظاهرات الطلبة والشعب ، فانه يبقى اولا خارج هذه المظاهرات ، ويتعامل معها بالتالي بوصفها أحداثا خارجية . فيصفها وصفا خارجيا مئة بالمئة مهملا كل الآلية النفسية الفردية والجماعية التي تتحكم بالمظاهرات الصدامية . ولذلك ايضا يأتي مفهوم التغيير في درجتين ، النقد، ومحاولة ردم الهوة .

أ ــ **النقد** : يأخذ النقد شكل رفض القيم الثابتة التي لم تعد تجاوب على متطلبات الحياة الحديثة . « قال عدنان مفسرا : نحن نعيش في المدن ولكننا نتبع شريعة الصحراء . والتقاليد القبلية الشريرة تمسك بتلابيبنا . سمعت ما قاله البدوي » . هكذا يبدأ النقد من العادات الاجتماعية ليصل الى المستوى السياسي . فالنضال يفترض العقلانية والتكنولوجيا « قلت هذا لا يقنعني .

اعتمدنا دائما على الرعاع بدون فائدة . وهذا هو سبب فقدنا للجزء الافضل من فلسطين. ان البندقية الواحدة في اليد المدربة ، لافضل من ألف رجل يصرخون بالشعارات في الشوارع » . هكذا يأخذ النقد شكلا شاملا . فهو دعوة كلية لتبني القيم البرجوازية . لا بد من تحديث المجتمع وفرض نتائج هذا التحديث على المستوى الاجتماعي . لكن هذا النقد الذي لا ينظر الى اولوية التفاوت ، لا يتنبه الى المزالق التي يقع فيها . فهي مزالق الديمقراطية البرجوازية التي تصل الى نقطة تجد فيها نفسها موحدة مع الاقطاعية التي ثارت عليها أو تقف في نفس المواقع الفكرية . فجميل الفران ، الثوري ، يستعمل نفس التعبير — الرعاع — الذي يستعمله عماد النفوري — الاقطاعي — في تبرير عدم ارساله لابنته الى الجامعة . « لن اجعل الناس يقولون ان ابنتي قد ذهبت للمدرسة مع حشد من الرعاع » .

ب — **الممارسة ومحاولة ردم الهوة :** تأخذ عملية ردم الهوة شكلا واحدا . انفجار الطبقة الاقطاعية نفسها ، وقيام مثقفيها بالاجهاز عليها من الداخل . أي ان التناقض « الثقافي » هو المحرك الرئيسي لعجلة التاريخ هنا . هكذا يتحول عدنان المثقف المتحدر من اسرة اقطاعية من مجرد متسكع « بودليري » الى ثوري حقيقي حين يقوم بنفسه بقتل عمه عماد النفوري ، مفسحا المجال أمام تتابع حلقة الانفجار التي تصل الى مقاومة يائسة يقوم بها أحمد الربيضي زوج خالة سلافة لتفادي زواج سلافة — المسلمة — بجميل — المسيحي . لكن هذه المحاولة تتحطم أمام انهيار العائلة الاقطاعية نفسها . فسلمى زوجة الربيضي هي نموذج هذا الانهيار ورمز لجميع تمزقاته .

هكذا يأتي ردم الهوة من داخل انفجار العلاقات نفسها ، ويتحقق التغيير من داخل المفهوم الثقافي الذي تمثله علاقة جميل بسلافة .

٤ — لعبة الشعر :

« أسرع ، أسرع ، أسرع ، والا فاتك الركب ، فاتك الحب ، الحرية ، العذاب . أسرع ، أسرع. انها تفوتك . أقول لك انها تفوتك » . هنا في يوميات عدنان طالب ، يقع الشعر على أطراف الرواية . أي انه لا يدخل في صلب حركتها المركزية الا من الاطراف . اي بعد التخلي عن الصيغة الرئيسية التي توحد السياق الروائي ، والسماح للتجاوز بأن يأتي هنا معبرا عن لحظة التفجر المركزي في الرواية . هنا يصل الصوت الثقافي الى ذروته المأساوية . المأساة بأسرها ، عدم الفعالية ، الوصول الى حافة الانتحار ومحاولته فعلا ، تؤدي الى سلسلة من التأملات الشعرية التي تدين ممارسة اجتماعية بأسرها ، وتطرح بدائلها لحظة فشل الانتحار امام غريزة الحياة . فتكمل الحياة دورتها ، لتصل الى القضاء الكامل على معوقات التقدم . تبقى لعبة الشعر خارج بناء الرواية . نتعرف على الشعراء وعلى مشاكلهم الاجتماعية ، لكننا ننتظر حتى نهاية الرواية حتى نقرأ شيئا من نتاجهم الشعري . هكذا يحافظ جبرا بشكل دقيق على مستلزمات بناء رواية واقعية — فكرية . أي ان البناء الروائي الواقعي يأتي لخدمة حاجة فكرية ، شخصيات فكرية . وهنا يلعب الحوار الدور الرئيسي . فالحوار هو مفتاح فهم الرواية . فنحن لا نكتشف الشارع الضيق من خلال الاحداث وحدها ، بل بواسطة الحوار الذي يجري على ألسنة شخصيات الرواية ، فينتقل الحدث من حدود السيكولوجية الذاتية الى عمومية الحوار الشامل . فالبناء الواقعي الذي لا يسمح للغة باكتشاف منطقها الخاص ، يقوم باخضاع شامل لجميع عناصر الرواية ، حتى نصل الى لحظات التحول التي يبشر بها بطل الرواية .

تأتي ترجمة رواية « صيادون في شارع ضيق » التي كتبت أساسا بالانكليزية وصدرت عام ١٩٦٠ ، ضرورية لدراسة تطور الرواية العربية . « فهي ملك الادب العربي قبل ان تكون ملك اللغة التي كتبت بها » كما يشير الى ذلك مترجم الرواية محمد عصفور . اذ انها تقع وسط هم البحث عن محركات التغيير الاجتماعي الذي تحاوله روايتنا العربية منذ ولادتها . لذلك تأتي الترجمة العربية لتضيء جانبا هاما من تطور البناء الروائي العربي ، وتسمح بالكشف عن مفاصل التجربة التي تحاولها روايتنا العربية .

تتلخص الاشكالية العامة التي تطرحها هذه الرواية في مسألتين :

١ — كيفية فهم عوامل التغيير الاجتماعي . يأتي هنا البناء الروائي الواقعي ، ليصف لنا حياة طبقة اجتماعية في علاقاتها الخاصة ، مركزا على

السلوك الاجتماعي والاخلاقي . أي ان واقعية جبرا لا تصل الى نهايتها لتكشف لنا علاقة هذه الطبقة ببقية الطبقات الاجتماعية الا تلميحا وبشكل سريع . مما يؤكد الفرضية الاساسية التي ذهبنا اليها في اعتبار آلية التغيير عند جبرا آلية ثقافية بشكل اساسي . وهذا ما يعود فيؤكده لنا الدكتور فالح في انتحاره على ظهر « السفينة » . هكذا تتلخص الواقعية بالافكار والمواقف . ويخفت صوت الفجيعة الفلسطينية في عملية اندماج سريعة بالتغير الاجتماعي .

٢ ــ الشخصيات المتعددة النوازع ، والتي نكتشف انها تنتمي في آخر تحليل الى نفس الطبقة الاجتماعية . لكنها تنفصل عنها في مسار تدمير الذات ، داخل تفسخ شامل. نكتشف قدرة الروائي على تحريك عدد كبير من الشخصيات في تواز مذهل مع تطور احداث الرواية .

في خاتمة الرواية ، يرتفع صوت جميل الفران ملخصا : « خلال الاشهر الطويلة التي تلت ، وبينما كنا ننتظر ، وبينما كان امثال عدنان وحسين وتوفيق يقذفون بأنفسهم على صفوف من السيوف السياسية والاجتماعية ، كانت الحدآت والغربان تطير أسرابا ناعقة فوق غياض النخيل التي تعمر ارضا تتجدد ببطء يوما بعد يوم » .

هكذا ، تصبح الخميرة الفلسطينية عامل تغيير هادىء وبطيء . لذلك يتراجع الشعر امام الواقع، يخفت صوت البحث التشكيلي ليرتفع مكانه صوت الحوار العقلاني . وتكتشف الرواية نفسها ارض ممارسة ايديولوجية ، لكنها هنا ، لا تسمح لجميع التناقضات بالبروز ، لانها خاضعة لمنطق مسبق محكم الاغلاق .

عندما نعيد قراءة جبرا نكتشف بعده عن خط الرواية الفلسطينية الملتزمة (كنفاني ، حبيبي) ، فهو يحمل التزاما من نوع خاص . لذلك يغلب عنده الطابع الثقافي على كل شبكة الممارســـة النضالية ، ويخفت صوت اللاجئين امام أصوات الطبقات القديمة .

البحث عن زمن جديد

يقيم حيدر حيدر في زمنه الموحش ، حالة زمنية جديدة في تركيب الرواية العربية . فهو لا ينطلق من الذات ليتوقف عندها ، او ليجعلها محورا نرجسيا للعلائق مع الاخرين ، بل يمد الذات على مساحة شاسعة من العلاقات والخيبات ، حيث تصبح الأنا ، مكانا نسمع في داخله صوت ارتطام العالم بالموت . شبكة من العلاقات تبدأ بالأنــا (الراوي (وتمتد لتشمل منى وميسالينا ، امينة، سامر ، وائل حتى نصل الى لحظة الانفجار مع صوت مناحيم بيغن الذي يرتفع ليمزق اوصالنا الاجتماعية ، لنصل في النهاية الى مراثي ارميــا ومراثي الزمن العربي .

الشعر والحدث الروائي

تبدأ الرواية بالشعر ، صراخ يصل لحظة الموت بامتداد كاسح على جسد الآخرين . « ها هم قادمون من الجبال والسهول زحفا باتجاه المدن . في عيونهم غضب ، وعلى جباههم غبار ومجـد منتظر . في الريح تخفق راياتهم وأصواتهم الجليلة تملأ سمع العالم ... مباركة الفقراء والرعاة ، والمنبوذين والحفاة ، وجميع الذين هبوا على صوت التاريخ فيمموا شطره فجر ذلك اليوم المدهش » . وتنتهي في لحظة شعرية كذلــك ، حيث ينحل كل شيء في زمن الهزيمة : « حزينا وعميقا أتاني صوت صمت الجرح :

للحزن وقت
وللرعد وقت » .

وبين هذين الحدين ، تمتد اللغة الشعرية بشكل دائري ، لتقوم بالتقاط لحظة الحزن كاملة في علاقات مجموعة من المثقفين ، يوحدهم زمن موحش، يمتد على اجسادهم ، يخترقها ، ويجعل للفشل

---

* حيدر حيدر : **الزمن الموحش** ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣/١٢/١ .

طعم الجنس الذي تحترق في داخله شهوة الحياة . شهوة الحياة هي مفتاح اللحظة الشعرية في رواية حيدر حيدر . حيث تمتد الى ما لا نهاية . تهز البرك الآسنة ، تحرك الشفايا ، ثم حين تلملم اغراضها لتمشي ، نكتشف اننا لم نكن خارج لحظة واحدة محددة . فالزمن المتداخل الذي تصيغه أحداث الرواية، يعطي شعورا بالرتابة الصحراوية. تتحرك الرغبات في رمل لا تصله مياه البحر المالحة . لكن الزمن عوض ان يتثاقل ليلف دفعة واحدة الماضي والمستقبل فانه يقع في لحظة حاضرة . لذلك كانت الكثافة الشعرية انفجارا داخل موقف واحد . أي انها لا تدعي لنفسها قدرة على صياغة حدث روائي داخل سلسلة من المواقف. بل تكتـفي بالمواقف ، تكسرها من داخلها في زمن سيكولوجي متحرك . نحن امام مجموعة من الاحداث . علاقات اجتماعية . خواطر . لكننا حين ننتهي من قراءة الرواية ، ونحاول القبض على احداثها لنستعيدها، تفلت الاحداث من بين ايدينا ، ولا يبقى سـوى الصوت الشعري الذي يوحد ازماننا متداخلة في انشداد كامل نحو الداخل. لا هدف للحدث الروائي سوى الوصول الى أحد امرين : الحـلم او الكابوس . لذلك لا يعلق في الذاكرة سواهما . ونعيد نحن صياغة هذا الحلم او الكابوس في حياتنا اليومية . هنا يقفز الشعر حاملا لغة الدلالات ، ثم ينكسر امام الدلالات نفسها ، أي لا يبقى من الشعر سوى دلالاته وتسقط اللغة وحيدة في الخارج . نحن مع حيدر وابطاله في عالم غريب من الرموز والدلالات . ننساق خلف الحـلم ، ثم حين تأتي العناصر الواقعية التي تلتقطها الرواية من احداث سياسية عشناها يفلت الحلم من أيدينا ونبقى في كابوس مرعب ، تعتصره شهوة الحياة . « في الحالة النواسية بين الشهادة والانسحاب كنت أقع » . ويصير العربي « في خسر » .

داخل الموت

هذه العلاقات التي تجعل من الحدث الروائي ، مجرد صدى للشعر ، تقوم بنقلنا الى داخل الموت، حيث نعود الى عملية اكتشاف ذاتية حـادة : « العربي مصاب بعقدة استحلاب الالم » . ثم حين نصل الى فلسطين ، نستمع الى رؤيا الضحايا :

« وقلت بسرعة : انك احد ابطال فلسطين
وقال : بل قل أحد الضحايا
وهممت : ولكن ما الفائدة » .

هكذا نتعرف على علاقات الضحايا وهي تتلمس الافق ، وسط دخان كثيف من الشعارات الكاذبة . وتتوالى الدوائر . والناس في داخلها يبحثون عن نقاط ارتكاز ، لا نجدهـا خـارج علاقـاتهم ببعضهم . أي تتسع هذه الدوائر دون ان تنكسر فيضيق الخناق . وتتحرك الاحداث برتابة حتى نصل الى سكونية كاملة في نهاية الرواية . لا يتداخل الزمن من أجل الولادة ، بل يتداخل كما في لحظة الموت . هنا تقع الرواية بأسرها . الخيبة كاملة تجثم بجسدها ولا تتزحزح ، لذلك لا قيمة للزمن . القيمة لسيكولوجيا الخيبة التي تنسحب من منى الى أمينة ، وتصل الكبت بالعجز ، فيتجمع الامل الثقافي بأسره حرقة .

ماذا يقع داخل هذا الزمن الميت سوى الموت نفسه ؟ وما قيمة العلاقات التي لا تستطيع الخروج من جدار الموت ؟ قيمتها في وجودها نفسه . لا قيمة خارج هذا المنطق الموحد . وأخيرا يصل البعد الروائي تاريخنا بسكونية الحاضر ، عنـد هذه اللحظة ، يتشقق الشعر ، ويبدأ في الامتداد حتى يسلب اللحظة فجائيتها .

المدى الطويل

يكتب حيدر حيدر على مدى شاسع ، لا يضغط اللحظة ، بل يتركها تنساب بين الاصابع . فيتكرر الحدث الواحد بصيغ مختلفة . وتتكرر المواقف . ويدخل الملل ركانا ليس له من حيث المبدأ . هذا المدى في الكتابة يحمل موقفا ، يكرر ، وليس النقد هنا . لكن التكرار حين يفقد معناه الرتيب ويصبح مجرد رتابة ، فانه يسلب رواية الموقف موقفها نفسه . ويجعلنا نضيع داخله متاهة مـن الاحداث التي يمكـن حذف بعضهـا دون الاخلال بالرؤية الواحدة التي تجعل من هذا العمل رواية تجدد في صياغة الحزن والشهوة .

يلعب التكرار في بداية الرواية ، دور القدرة على طي المواقف داخل الانا . لكن حين يصبح سمة عامة ، يعيق الجانب الاخر من الرواية . جانب الحركة الخلفية ، الحركة الواقعية ، التي تتجاوز الزمن السيكولوجي. فلو تحرك هذا الجانب بفعالية اكثر ، لاستوعب الحركة الرتيبة وقعرها في آلية واقعية مركبة . لكن اعاقة هذه الحركة في

ظل كابوس الصراخ الشعري وحده ، جعل من الدوائر عالما ذاتيا ، شهادة شعرية . لكنه حرم العمل بأسره من القدرة على التكامل . ورغم ان حيدر يتوقف في بعض اللحظات ليستعمل التضاد والتوازي (الكبت الجنسي والكبت السياسي) لكنه حين يقف عند التضاد والتوازي ولا يخترقهما الى منطق الحركة ، فانه يسرق من الموقف في الرواية قدرته على الامتلاء .

مع حيدر حيدر ، تنطلق التجريبية من القصة القصيرة والشعر لتصل الرواية بجدارة . فنحن لسنا أمام رواية واقعية مشوهة — نصف واقعية او ربع واقعية — بل نحن امام سياق جديد . محاولة لبناء الرواية من داخل اللحظة الشعرية نفسها . هذه المحاولة هي التي جعلت للقصة القصيرة مدى القدرة على التجاوز . وهي هنا تفتح للرواية العربية منافذ تعبيرية جديدة . أي ان الانعطاف الهائل الذي يفرض نفسه على القصة القصيرة ، ينتقل الان الى الرواية مع محاولة اختراق جديدة ، تساهم في تأسيس بداية ممكنة للرواية العربية .

في قعر رواية حيدر حيدر ، تجلس فلسطين ، الحرب ، وهي حين تبقى خلفية للرواية ، تؤشر للمزاوجة بين الفعل المغير والواقع الموضوعي ، ولن تتكامل هذه المزاوجة الا بمزيد من الايغال في التجربة ، ومزيد من التخلي عن المواقف الاسقاطية. حيث تبلور التجربة الجديدة نتائجها ، وتكتشف بالممارسة الابداعية نفسها القدرة على التجاوز وانتاج رواية عربية جديدة ، تشارك في بلورة البحث عن اطارات ثورية ، من ضمن عملية البحث الشاملة التي تفجرها صراعاتنا الوطنية — الطبقية.

مواقف

بعد توقف عن الصدور دام حوالي سنة كاملة . أصدرت مجلة « مواقف » عددها الجديد ٢٧ ، واضعة نفسها في عودتها الى الصدور، دوريا ، داخل صميم المشكلات التي تعصف في حياتنا الثقافية . أي ان المجلة كما يقول ادونيس «ليست مؤسسة او تنظيما ، انها مناخ تلتقي فيه الطلائع الفنية بخاصة والثقافية بعامة ، لكي تقول ما لا تستطيع قوله في أي مكان آخر ». ضمن هذا المناخ الثقافي الطليعي ، تتعدد المواقف وتتصارع على أرض الحوار الديمقراطي المعلن . وهذا يسمح للمشكلات الاساسية بالبروز والتبلور . ان محاولة القاء نظرة سريعة على محتويات العدد ، تسمح لنا باكتشاف ظاهرتين متلازمتين .

١ — الظاهرة الاولى التي يمكن ان نسميها الهم الفلسطيني او الالتزام الثوري العام ، والتي تظهر واضحة في سلسلة المقالات القصيرة بعنوان « حرب تشرين ، ما قبل وما بعد » . شارك في كتابتها ، سمير الصايغ ، عصام محفوظ ، مهدي عامل ، زاهي شرفان ، عباس زكي ، ناهدة الدجاني وحليم بركات . هنا تتعدد المواقف والاجتهادات والرؤى الفكرية والثقافية ، لكنها تلتقي جميعا عند قاسم مشترك هو البحث من ضمن واقع الحركة الثورية العربية المعاصرة ، عن المجاري الرئيسية التي يسير فيها الواقع وعن حركة الصراعات الوطنية والطبقية التي تحدد أشكال هذه المسيرة .

٢ — الظاهرة الثانية التي تتمثل في خط «مواقف» الفكري والثقافي العام ، هذا الخط الذي تمثله تعددية الاهتمامات وتعددية المناهج الفكرية التي تبلور هذه الاهتمامات في دراسات وبحوث نظرية وتطبيقية ، تعالج المسائل الاساسية في ثقافتنا العربية، الصورة الشعرية ، المسرح ، اعادة النظر في تقييم الثقافة العربية الحديثة ، تجتمع لتشكل ارضا لصراعات ايديولوجية حادة ، يجمعها منبر ديمقراطي ، وارادة للحوار ولاستخلاص النتائج المترتبة على هذا الحوار وتحمل مسؤولياتها.

في صلب هاتين الظاهرتين ، تنمو الممارسة نفسها . اي الانتاج الثقافي ، شعر ، رواية ، قصة ، لتؤكد على طابع اساسي ، هو الطليعية في طرح المسألة ليس فقط تحت مجهر الممارسة النظرية ، بل داخل الانتاج نفسه . لذلك نتعرف على صوت شعري جديد ، عباس بيضون ، يمسك

باللغة ويجعلها نشيدا ثوريا يتداخل مع صراعات جماهيرنا . لا يقف على شرفة الاحزان ، بل يقف داخل الارض التي تسيل عليها الدماء . في نبرة شعرية تجمع البساطة الى الرؤيا المتحركة لتصبها في بيان شعري ثوري . كما نتعرف على الطاهر بن جلون ، في روايته « حرودة » ونستمع الى شكل يمكن ان يتخذه الصوت الثقافي في المغرب ، ونجلس مع ريتسوس داخل آلام الشعر نفسه .

ليس هناك ظاهرة ثقافية تستطيع ان تعزل نفسها عن ارض الصراعات الواقعية . فالممارسة الثقافية ، هي ممارسة للصراع الطبقي ، داخل المستوى الايديولوجي . اي أنها نقل وتتمة للصراعات التي تجري على ارض الممارسة الجماهيرية نفسها . من هنا تتحدد أهمية أي منبر ثقافي في قدرته على ان يكون أحد أطراف هذا الصراع ، أو معبرا عن أكثر من طرف واحد . و « مواقف » كما تطرح نفسها في همها الفلسطيني (السياسي) والثقافي ، تريد ان تكون ممثلة لاكثر من طرف واحد . انها مجموعة من المواقف التي تمثل اطرافا طليعية ديمقراطية وثورية منخرطة في الواقع وفي صراعاته (هذا لا يقود الى التبسيط والى الوصول الى دراسة تمثيلية الاحزاب السياسية هنا). لكن الحوار الايديولوجي والثقافي، لا يمكن ان يجري هكذا بلا ضوابط تقوده الى تحديدات أكثر عينية وواقعية . أي ان ايصال النقاشات ووجهات النظر الى نهايتها المنطقية ، من خلال اعادة تقييم شاملة لثقافتنا العربية هي التي تقود من ضمن اشكالية البحث نفسه الى تحديد صارم للمناهج المختلفة وتبرر بالتالي الممارسة النظرية والادبية ، بوصفها ليست ترفا او نخبوية تستعين بالورق لتبرر عزلتها . بل هي في الواقع ممارسة نضالية وثورية، لانها تشارك من داخل موقعها نفسه في صياغة الاسئلة الاكثر جذرية من ضمن محاولة الاجابة عليها .

ان المنبر الثقافي ، الذي يضع نفسه في صلب الهم الفلسطيني والتغييري، بوصفهما اطارا لعملية واحدة ، هي الثورة العربية ، يبتعد دائما عن الكلام المرسل الكثير ، الذي يغطي حياتنا الثقافية، بركام التنظيرات الفجة ، التي لا تجد أسسا نظرية تستند اليها ، فتبقى معلقة في فراغ ثقافي واسع ، تسمح بها خفة في العمل لا يفسرها سوى الغياب شبه الكامل للعمل العلمي الجاد ، الذي لا يمكن ان يجد طريقه في البلاد التابعة في المؤسسات « العلمية » التي لا وجود لها خارج شكلها الرمزي الحالي ، لذلك لا يتطور هذا البحث ويخترق ركام الورق والكلمات الفارغة الا داخل العملية الثورية نفسها . هذه العملية لا تتوقف ابدا . تخفت او تتراجع في بعض الاحيان ، لكنها تبقى المحرك الوحيد لعجلة المجتمعات البشرية . من هنا ضرورة ايجاد وخلق منابر ثقافية جدية ، تستطيع استيعاب التجربة الواقعية لا سيما على مستوى الاداب والفنون والعلوم الانسانية . من هنا تنبع ضرورة « مواقف » بوصفها احد المناخات الممكنة لتبلور هذه العملية المعقدة . ومن هنا ضرورة السير بالعملية الى نهايتها المنطقية . التحديد الصارم ، حتى لا يكون الانتاج الثقافي في فراغ ، بل داخل الثورة نفسها . وكجزء اساسي وفعال من الصراعات الطبقية — الوطنية التي تحدد مسيرة المجتمع العربي .

الادب والمعركة

لقد كانت ولادة اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، ضرورة من اجل ايجاد هيكل تنظيمي، يضم في صفوفه الكتاب والصحفيين المرتبطين بالثورة من ضمن ضرورة ايجاد الاشكال التنظيمية الجماهيرية المرتبطة بحركة المقاومة . من هنا كان نشر ابحاث ومقررات هذا المؤتمر ضرورة هامة . لانها تحمل سمة التوجهات الاولى التي وضعها هذا التنظيم الجماهيري .

ان الالتزام الاساسي ، المبدئي والسياسي ، بأهداف الثورة الفلسطينية ، وبضرورة تصعيد النضال والمشاركة فيه ، هي السمة الرئيسية التي تطبع وثائق المؤتمر بطابعها . وهذه النقطة الايجابية

---

* اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين : **الادب والمعركة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، كانون الثاني ١٩٧٤ .

المبدئية ، يجب ان لا تحجب ضرورة مناقشة المسائل الفرعية والتي تدخل هنا ضمن المهمات الاساسية التي يضعها اتحاد الكتاب على نفسه . بوصفه شريحة اجتماعية ، تساهم من خلال الحركة الثورية في الوعي الجماهيري العام. وفي الانتاج الايديولوجي الذي يقوم به الكتاب عادة . ورغم العوائق الكثيرة والصعوبات التي جرى تخطيها ، فان ضرورة مناقشة محتويات وثائق المؤتمر ، تتأكد من ضرورة اخضاع ممارساتنا الفكرية للمناقشة الواسعة ، لان المناقشة الديمقراطية وحدها هي التي تفسح للفكر الثوري ، مجالا واسعا للنمو ولكسب مواقع جديدة .

لذلك فاننا لن نناقش الموضوعات التنظيمية والمهنية والسياسية ، على أهميتها البالغة . لكننا من خلال الالتزام بأطروحات الحركة الثورية الفلسطينية الاستراتيجية ، سوف نحاول القاء بعض الاضواء على الموضوعات الثقافية او الابحاث التي قدمت الى المؤتمر .

تبدأ الابحاث بدراسة د. نادرة السراج « سميرة عزام في ذكراها الرابعة » . والدراسة محاولة للتعريف بالقصاصة الفلسطينية وبمساهمتها على المستويين الادبي والسياسي ، مع تركيز على تطور القصة القصيرة في أدب عزام . والواقع ان هذه الدراسة تقوم بسد نقص كبير ، لانها تعرف بشكل واضح على جزء هام من الادب الفلسطيني ، بقي غائبا عن الكثير من الدراسات النقدية . لكن د. سراج كانت تستطيع ان تضع انتاج عزام داخل سياق القصة القصيرة العربية والفلسطينية ، حتى نستطيع من داخل اللوحة العامة ، اكتشاف موقع سميرة عزام في أدبنا المعاصر . ورغم هذا النقص ، فان الدراسة تبقى وثيقة هامة ، تصلح ان تكون أساسا لدراسات نقدية لاحقة ، تقوم بعملية تبويب الادب الفلسطيني وتقييمه بشكل عام .

ثم تأتي دراسة أحمد خليفة « عالم القضية الفلسطينية في أدب غسان كنفاني » ، ليرسم لوحة بيانية عن تطور أدب كنفاني ، الذي يرافق تطور القضية الفلسطينية في انعطافاتها المختلفة . وهذه الدراسة هي جزء من الملف الذي نشرته « شؤون فلسطينية ١٣ » عن أدب كنفاني بعد استشهاده .

واخيرا تأتي أكثر دراسات المؤتمر أهمية واثارة للجدل « الادب والفن في معركة التحرر الوطني » التي كتبها ناجي علوش . ان طموح دراسة علوش هو الوصول الى اطار مبدئي عام لدور الادب في حرب الشعب الوطنية . لذلك يبقى البحث عاما وغامضا في سمته الغالبة ، رغم انه يحاول الوصول الى ثلاثة مقاييس معيارية :

١ — المقياس الاول هو اطار عام للنظرة الماركسية الى الادب ، مفهوم الانعكاس ، مفهوم كون الادب والفن معبران عن الصراعات الاجتماعية، فهناك أدب الاسياد وهناك أدب العبيد . ثم يصل الى نتيجة العلاقة الوثيقة بين الادب والفن والسياسة . « لان جبهة الادب والفن جزء اساسي من الجبهة السياسية الشاملة » .

٢ — ثم ينتقل الباحث الى تحديد المعركة على الصعيد السياسي على أساس ثلاث مهمات : معركة ضد السيطرة الاجنبية، معركة ضد الابادة القومية، معركة من أجل الاستقلال والوحدة والتقدم ، تصب هذه المهمات الثلاث في المعركة الاساسية او المركزية التي هي الصراع ضد الصهيونية والامبريالية المتمركز في القضية الفلسطينية . يسمح هذا التحديد السياسي بالانتقال الى نمذجة سريعة للثقافة العربية في مراحلها المختلفة . وهنا تغلب العمومية على التحليل بشكل واضح . فيعطي ناجي علوش صورة سريعة للتطور العام للثقافة العربية منذ محاولات التتريك مرورا بالغزوة الاوروبية الغربية وحتى السيطرة الامبريالية الاميركية . تفترض هذه النمذجة ثلاث مهمات : أ — معركة ضد السيطرة الثقافية الاجنبية . ب — معركة ضد العدمية القومية . ج — معركة من اجل ازدهار الثقافة .

٣ — بعد هاتين المقدمتين ، نصل الى دور الادب والفن في المعركة لنكتشف ثلاثة ادوار: أ — **التعبئة الثورية** : بوصفهما محرضين ومعبئين . ب — **خلق الرأي العام** . ج — **تكوين الوعي** . ترتبط هذه الادوار الثلاثة بمهمتين : الالتزام . « انه ليس التزاما تجريديا ولا عائما . انسان هذا الالتزام معروف ومحسوس وقضاياه قضايا سياسية واجتماعية يعيشها مجتمع معين في مرحلة تاريخية » . الالتحام بالجماهير أي الالتزام بقضاياها اليومية والمصيرية . ثم نصل على اساس هذا الدور الى ما يسميه علوش بالمدرسة **الواقعية**

الثورية . تنمو هذه المدرسة داخل الكفاح الوطني وهي تعتبر **المقياس السياسي** ، مقياسها الاول في الحكم على الادب والفن . وتتحدد مواقفها من التراث بضرورة تمثله والاستفادة من ينابيعه . وتؤكد اخيرا على كون الالتزام مصدرا لانتاج أدب وفن خالدين .

حاولنا ان نقدم تلخيصا شاملا لاهم الافكار الواردة في بحث ناجي علوش ، والتي تمثل في الواقع تيارا فكريا ادبيا لا بد من الوقوف عنده قليلا .

١ ــ الواقع ان المنطلقات الاساسية التي يفترضها هذا البحث صحيحة من حيث المبدأ . ولا تزال هذه المنطلقات تخوض صراعات حادة من اجل دحر المفاهيم الميتافيزيقية والبرجوازية في ميداني النظرية الادبية والممارسة الادبية والفنية . غير ان ميدان معركة هذه المنطلقات ، ليس التحليل العام ، بل النقاشات الواسعة التي في تعاملها مع موروثنا الثقافي ، ومع الانتاج الادبي والفني الحالي ، تستطيع من خلال الالتزام الثوري انتاج تحليل تفضيلي صحيح يصلح ان يكون مقياسا نقديا . اي ان المنطلقات المبدئية وحدها لا تكفي ، لانها تسمح بأكثر من تفسير على ساحة مستوى نظري غير دقيق وغير محدد . من هنا كانت ضرورة نقل هذه المنطلقات الى ساحة التاريخ الثقافي العربي والممارسة الحالية ، لاغنائها وتوسيعها .

٢ ــ على ضوء الملاحظة الاولى ، فان نمذجة تاريخ الثقافة العربية الحديثة تصبح عملية بالغة التعقيد . فالعلاقة بين تطور المستويين السياسي والاقتصادي من جهة وتطور المستوى الثقافي الايديولوجي ليست علاقة تساو او تواز ، بل هي تحمل جميع سمات التطور المتفاوت . ويعود هذا الى طبيعة التطور العربي الذي جرى من خلال الارتطام بالكولونيالية اولا ومن ثم بالامبريالية ، وتطور مفهوم المهمات من الحفاظ على التراث القومي وخاصة اللغة الى محاكمة هذا التراث على ضوء حاجات التغيير الثوري . وهذا يعني ضرورة دراسة تطور نشوء شرائح المثقفين في المجتمع العربي . تغير المفهوم من علماء الى مثقفين مرتبطين بجهاز الدولة (محمد علي) على المنهجية الغربية . ثم تعددية النشوء باختلاف انماط واساليب المواجهة مع الاستعمار وانحلال جهاز الدولة الذي حاول محمد علي اقامته في مصر . ان دراسة هذه العملية المعقدة وفرز نتائجها الكاملة ، تسمح بنمذجة للتيارات الثقافية العربية ، اي ان ادانة هذه التيارات لا يمكن ان تتم من خارج فهم مسار عملية التطور هذه وصولا الى مهمة التصدي للغزوة الاسرائيلية الاميركية .

٣ ــ وهذا يعني ان المقاييس النقدية للممارسة الادبية والفنية لا تأتي الا من مسارين مؤتلفين :

أ ــ التطور العام للمفاهيم العلمية التي يعاد انتاجها على المستوى الثقافي ــ الادبي. هذا التطور هو في بلادنا التابعة ثمرة علاقة تطور حركة المثقفين بالمستوى السياسي النضالي . اي لا يمكن ان نبحث عنه خارج الممارسة السياسية اساسا . وهذا التطور يعكس نفسه على الممارسة الادبية التي تعود بدورها لتشارك في صياغته .

ب ــ الاشكال المختلفة التي يأخذها الادب والفن . هذه الاشكال ، لا تأتي بشكل اعتباطي . انما هي ثمرة التعامل المعقد مع الممارسة الادبية والفنية نفسها. من هنا فان المقاييس النقدية لا يمكن ان تسقط من خارج هذه الممارسة، والا تحولت الى مجموعة من المفاهيم العامة التي تريد احداث ثورة في الشكل الادبي دون ان تجد الارض التي تقف عليها . فالتطور العام في الادب العربي الحديث (استحداث الرواية والمسرح) لم يكن فقط نتيجة ارادية لاستعارة هذه الفنون من الغرب . بل جاء كذلك تلبية لحاجة موضوعية (توسع المدن، التعليم ، العقلنة ...) التي لولاها لبقيت الرواية معلقة في فراغ التقليد . من هنا فان تجاوز الممارسة الادبية والفنية لا يتم الا داخل هذه الممارسة نفسها .

تقودنا هذه الملاحظات الى التوقف عند مفهوم المدرسة الواقعية الثورية . اذ انه كمفهوم نظري يبقى بالغ الغموض . أي ماذا يميزه نظريا عن « الواقعية ــ الاشتراكية » سوى استبدال المعطى الطبقي بالمعطى الوطني. هذا الغموض الذي يرافق مفهوما نظريا جديدا يعامل بسرعة بالغة ، ينسحب على نمط الممارسة الادبية التي يفترضها . فمن هم الممثلون الادبيون لهذا المفهوم ؟ اذا كان هناك من تطبيق انتاجي لهذا المفهوم فان المناقشة تصبح أوضح ونستطيع من خلال النماذج الادبية نفسها دراسة ملامح هذه المدرسة . غير ان الدعوة التي

يحملها هذا المفهوم تصبح خطيرة جدا اذا لم تأخذ بعين الاعتبار مسألتين هامتين :

١ ـ علاقة الادب والفن الثوريين بالجماهير لا يمكن ان تتم خارج النضال الثوري . وهذا يعني ان آلية هذا النضال الخاصة ، سوف تفرز وعيا متقدما لا يستعير الثقافة « الشعبية » الا ليقوم بنقدها واعـادة انتاجها داخل منطـق رؤيوي مستقبلي . هذا يعني ان النتيجة المباشرة للثقافة الطليعية لا تأتي بسهولة او حتى بشكل مبـاشر وواضح . بل تتداخل بمهمة اعادة النظر بشكل شامل بالممارسة الادبية المعاصرة وعلـى ارض المهمات الثورية .

٢ ـ يفترض النضال الايديولوجـي صراعات محددة داخل بنية الايديولوجية السائدة نفسها . فالايديولوجيا السائدة تحمل داخلها جميع تناقضات المجتمع وان كانت تقوم بعملية تنظيم لهذه التناقضات في سبيل تغليب مفهوم عام للصلح الاجتماعي الذي تسيطر عليه الاتجاهات الرجعية بشكل عـام . لذلك فان النضال من اجل تحليل هذه التناقضات وتفجيرها من خارجها ، يصبح مهمة نظرية وعملية في آن . اي ان الانتاج الايديولوجي الثوري في ميدان الادب والثقافة بشكل عام يستطيع من خلال اعادة محاكمة الاشكال الايديولوجية السائدة اي من خلال النقد ان يقوم بانتاج اشكال ممارسته الخاصة . من هنـا فان دور الادب والفن على مستوى شرائح المثقفين يبقى بالغ الاثر لانه ينعكس بشكل مباشر على الممارسة العملية التي تقودها جبهة وطنيـة مفترضـة يلعـب فيها المثقفون في المجتمعات الكولونيالية والتابعة دورا هاما . فتثوير الثقافة لا يؤدي الى الابتعاد عن الجماهير ، لانه يفترض تثويرا في وعي الجماهير من خلال اعادة انتاج تجربة الجماهير نفسها .

عدا عن هذه الابحاث الثلاثة يضم الكتاب دراسة خليل حنا « القضايا المهنيـة للكتاب والصحفيين الفلسطينيين » ودراسة د. سعيد حمود « الوضع الراهن للثورة الفلسطينية ومهماتها » ودراسة فريد الخطيب « دور الاعلام في مرحلة التحرر الوطني ».

يطرح كتاب الادب والمعركة ضرورة عقد ندوات الى جانب مؤتمرات الاتحاد ، تكون مجالا واسعا للنقاشات التي تستخلص دروس الممارسة الادبية الفلسطينية والعربية . لان النقاش الديمقراطي الواسع كفيل وحده ببلورة الاتجاهات الثقافية التي تلتقي على أرض الثورة .

حول الممارسة النقدية

كيف تستطيع الممارسة النقدية الاحاطة بالمسألة التي تطرحها ، محافظة على طابعها العلمي العام ؟ هذا هو السؤال الاساسي الذي يخرج منه قارىء دراسة د. احمد سليمان الاحمد : « الشعـر العربي والقضيـة الفلسطينيـة غير أن هـذا السؤال الاساسي ، لا يلبث ان يتحول الى سلسلة من الاسئلة التفصيلية حين نشرع في تحليل الدراسة بشكل هادىء : كيف يستطيع العمل النقدي ان يربط بين مسألتـين مختلفتين مـن حيث التركيب الشعر والقضية الفلسطينية ، دون ربطهما ضمن اطار البنية الفوقية ، كاطار صراعي . أي ان هذا السؤال يؤدي الى طرح المسألة في نقاطها المبدئية. هل الشعر هو مجرد تواز مع الواقع السياسي او الاقتصادي . أو أن العلاقة بينهما ، هي اكثر تعقيدا من هذا . بعد هذا التساؤل المبدئي ، نصل الى تساؤل عملي ، لماذا هذا السياق الواحد ؟ هل صحيح اننا نستطيع ان نضع الشعر العربي منذ مطلع القرن وحتى يومنا هذا ضمن سياق واحد؟ ولماذا ؟ ألم تحدث في شعرنا الحديث والمعاصر انقطاعات تدفعنا الى التساؤل حول شرعية السياق الواحد ؟ . وأخيرا نصل الى أكثر الاسئلة صعوبة وتعقيدا : ما هو الشعر ؟ طبعا نحن لا نطرح هذا السؤال في الفضاء لكننا نطرحه من ضمن مبحث د. الاحمد نفسه . اي هل يحدد الشعر موضوعه ، بشكل اساسي ، ام ان الشكل هو الذي يحـدد الشعر ؟ أي هل يتحدد الشعر من خارجه ، في علاقاته بموضوعاته ، ام يتحدد من داخله ، وتصبح الموضوعات اطـارا لهذا الشكل الذي نسميـه

---

* د. أحمد سليمـان الاحمد : **الشعر العربي والقضية الفلسطينية** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، دمشق ١٩٧٣ .

شعرا ؟ ان مشروعية طرح هذه المسألة هنا تكمن في طريقة معالجة المؤلف للشعر ، اي في تأكيده على أولوية الموضوع . الجواب الجاهز على هذا التساؤل هو في رفض التساؤل نفسه ، أي في القول كما يقول اغلب الدارسين والنقاد انه لا يمكننا فصل الموضوع عن الشكل . لكن هذا الجواب الجاهز والذي ينقذ من المآزق يفترض تطبيقا نقديا . وهذا ما لا نجده الا نادرا . عدا عن انه لا يلغي المسألة ، لانه لا يجيب على اشكالية عامة ، تفترض الادب بشكل عام شكلا للصراع الايديولوجي .

١ ــ يبدأ المؤلف بتحديد وجهة دراسته . « لا شك ان اية دراسة لشعرنا العربي المعاصر تظل ناقصة اذا لم تعالج الخط الفكري الذي قطعه هذا الشعر انطلاقا من وعد بلفور الى النكسة ». بعد هذا التحديد الحصري لوجهة الدراسة يبدأ البحث في اتجاهين :

ــ الاتجاه الغالب ، الذي يحاول قراءة الشعر العربي في موقفه من وعد بلفور وهزيمة ٤٨ ، وفي ثوريته وتفجعه .

ــ اتجاه آخر ، لا ينفصل عن مسار هذا الاتجاه ، يحاول ان يتوقف ، بسرعة كبيرة على الشكل الشعري . فلا يتوقف سوى عند المفهوم النقدي العربي القديم . أي دراسة المحسنات اللفظية ودلالات الكلمات ، دون الوقوف عند الشكل الشعري بشكل متكامل سوى في بعض اللمحات الخاطفة .

وأخيرا نصل الى خاتمة الكتاب ، حيث يقيم الناقد موازنة بين شاعر كلاسيكي هو بدوي الجبل ، وشاعر « حديث » هو نزار قباني ، ليؤكد على افضلية شعر بدوي الجبل بشكل كاسح .

٢ ــ ضمن هذا الهيكل الذي تتدرج فيه الدراسة ، يمكننا ان نسجل بعض الملاحظات :

أ ــ في القسم الاول الذي يمتد من وعد بلفور الى النكسة ، لا نجد بنية واحدة ، او مجموعة من البنى التي توحد المقاطع الشعرية التي يثبتها المؤلف . أي ان التمييز لا يتم الا من خلال طابع اقليمي لا أعتقد انه يصح ان يكون معيارا نقديا . الشعر في سوريا أو لبنان او العراق كما يقول المؤلف ، بل ربما تكون اشكالية البحث عن وحدة « الفكر الشعري » من خلال وحدة الايديولوجية السائدة والشكل السياسي المتقارب في هذه الاقاليم والذي يسمح باكتشاف نقاط تناقض واحدة في البنية الاجتماعية العربية في العشرينات والثلاثينات مقياسا ممكنا . فالتقسيم الذي اختاره المؤلف هو أسهل الاحتمالات النقدية المتوفرة.كما انه حين تطرق للبحث في الشعر الفلسطيني ــ طوقان ــ محمود ــ الكرمي ، فانه لم يتوقف لحظة لدراسة متأنية عن الوضع الفلسطيني .القائم برمته.بل حاول اكتشاف نصوص تشير الى دلالات فكرية متفاوتة في فهمها للمسألة الفلسطينية . ان هذا المنهج الذي اختاره المؤلف ، ينعكس انعكاسات سلبية جدا ، على سياق البحث بأسره . أي انه يزيل عنه طابع جهد الاضافة الذي تفترضه الممارسة النقدية بوصفها ممارسة ، ليحولها الى تجميع لنصوص شعرية . وحتى في هذا التجميع نفسه ، فاننا نفتقد الجهد الشمولي ، ومحاولة عقد المقارنات على أسس فنية .

ب ــ ان الزاوية الضيقة التي وضع فيها المؤلف نفسه منذ البداية ، تنعكس انعكاسات سلبية على مجمل الدراسة . فهو لا يبدأ من تطور الحركة الشعرية الحديثة منذ شوقي ، ولا يتوقف عند دراسة المفاهيم المختلفة التي يمكن ان تنتجها المدارس الشعرية التي نشأت في هذا القرن . بل قام بعملية دمج تعسفية ، بين مختلف التيارات الشعرية . وهنا نصل الى نقطة هامة . ما هو اثر التحولات الفنية في بنية القصيدة على فهم المسألة الفلسطينية ككل ؟ لا جواب في سياق الدراسة ، سوى محاولات وعظية تصحح مفاهيم بعض الشعراء ، حول قضية النضال الفلسطيني .

ج ــ كما ان المؤلف ، لا يتوقف عند الدور « الجماهيري » الذي لعبه هذا الشعر ، بوصفه شعر منابر . بل لم يحاول طرح مسألة الشكل الشعري من خلال مفهوم فعالية الشعر ، اي علاقته بالناس وبالنضال اليومي . لذلك لم يتوقف مثلا عند ظاهرة الاناشيد الشعرية التي استعملها بعض الشعراء ، كقالب يستطيع ان يتسع لمهمة التعبئة الجماهيرية التي كانت تجري في شتى اشكال النضالات .

د ــ وأخيرا ، لا بد من ملاحظة ، بعض الغيابات الكبيرة من دراسته ، لا سيما فيما يتعلق بالشعر الفلسطيني بعد هزيمة ١٩٤٨ . هنا لا نجد اثرا

سوى لفدوى طوقان وعبد الكريم الكرمي . أما يوسف الخطيب ومعين بسيسو وغيرهما ، فلا وجود لهما في هذه الدراسة النقدية . ان هذا التعسف النقدي ، يبقى بلا مبرر . فالاختيار ليس خطأ في حد ذاته ، اذا جاء ضمن رؤية فكرية محددة ، تريد ان تثبت توجها نظريا عاما في النقد ، وتتخذ بعض الامثلة لاثبات صحة هذا التوجه . أما حين نكون أمام دراسة عامة ، تريد الوصول الى اكتشاف توجه فكري شامل ، فان الغيابات الكبيرة ، لا تجد تبريرها سوى في تعسف نقدي ارادي .

٣ — تسمح هذه الملاحظات بالوصول الى النقطة الثانية الاساسية التي يطرحها المؤلف . الشعر بعد « النكسة » . هنا تصل الغيابات الشعرية الى ذروتها ، الانتقاء تعسفي مئة بالمئة ، والا كيف يبرر المؤلف وقفته القصيرة عند درويش والقاسم وقباني وبدوي الجبل وتوفيق زياد وملك عبد العزيز وخليل الخوري دون غيرهم من الشعراء العرب . وهو حين يقوم بالاشارة الى انتاج هؤلاء الشعراء فانه لا يتوقف عند انتاجهم ليدرسه لا من حيث الشكل ولا من حيث المضمون ، سوى بعض الملاحظات العامة المعروفة جدا ، والتي لا تضيف جديدا ، ابتداء بالثناء على مقالة درويش « انقذونا من هذا الحب القاسي » هذه المقالة التي اصبحت لازمة عند جميع المتعاطين بالنقد في بلادنا ووصولا الى الموازنة بين بدوي الجبل وقباني .

أ — ان الملاحظة الاساسية التي ترتفع هنا تلقائيا ، تأتي لتضع علامة استفهام كبيرة على المنهجية التي يتبعها الناقد منذ بداية بحثه . فالتركيز على الموضوع وحده ، ورفض الاعتراف بثورة الشكل والمضمون التي احدثتها حركة الشعر المعاصر منذ السياب والبياتي وحتى اليوم ، يؤدي الى معاملة الحركة الشعرية ، بوصفها وحدة منطقية ، ويؤدي بالتالي الى اعدام التيارات التجديدية في الحركة الشعرية المعاصرة . والوقوف عند شعراء الارض المحتلة لا يجد هنا تبريره الا في « الحب القاسي » الذي لا يبرر فنيا والذي يشارك الناقد في تبني رفضه .

ب — حاولت سلمى الجيوسي (شؤون فلسطينية ٣٠) اعتبار عام ١٩٤٨ بوصفه عام التحولات الكبرى في الشعر العربي ، اي انها افترضت ان بدايات التحول ظهرت مع ضرورة التغيير الجذري التي برزت واضحة بعد الهزيمة . ان هذا المنطلق يفترض مراجعة جذرية للحركة الشعرية العربية في سبيل اعادة اكتشاف نمذجتها . غير ان د. احمد سليمان الاحمد لا يتوقف عند ظاهرة التجديد اساسا ، لذلك لا يبحث عن اسبابها . من هنا يسقط الشعر العربي بأسره ، ولا يتوقف الا عند شعر الارض المحتلة . وبعض النماذج الشعرية الهزيلة، التي لا تعبر عن المجاري الرئيسية لحركتنا الشعرية المعاصرة . هكذا يسقط جميع الشعراء . ولا يبقى في سبيل سحق الشعر سوى عقد مقارنة بين شاعرين : بدوي الجبل الذي يمثل احدى قمم الكلاسيكية الشعرية وبين نزار قباني .

٤ — حين نصل الى هذه المقارنة التي لا يبررها السياق العام ، فاننا نتساءل اولا عن مبرر عقد مثل هذه المقارنات . ثم نرفع سؤالا آخر : لماذا نزار قباني وحده ؟ لماذا لا يأخذ ادونيس او درويش او البياتي او ... هنا وفي السؤالين لا نجد جوابا عند المؤلف . ثم نقرأ . نكتشف ان المقارنة تدور في محورين : المعنى والمبنى ، كما يقول القدماء . نتوقف عند المعنى لنجد معيار القيم الاخلاقية متصدرا . « الشاعر — رغم كل شيء — لا يستنيم الى اليأس » . وقباني « لا يحاول أن يستخلص شيئا ايجابيا وانما همه أن يكتب لشعره الرواج ». ثم حين نصل الى المبنى نرى ان بدوي الجبل « يأتي الى المعاني ويخلع عليها من شاعريته واسلوبه » . « بينما يصف نزار في « الاستجواب » اساليب التعذيب والقمع بما لا يعدو ما يجيء في الاحاديث العادية » . ثم يختم هذه المقارنة بتبني قصائد لابي سلمى يدمج فيها القتال بالشاعر المقاتل .

ان هذا الاسلوب في عقد المقارنات ، لا يؤدي الى نتيجة ، لانه يضع النتائج امامه دون المقدمات. فبدوي الجبل الذي هو فعلا قمة كلاسيكية لا يمكن مقارنته بأي شاعر حديث آخر تخلى عن الشكل الكلاسيكي جزئيا كما فعل قباني او كليا كما يفعل غيره . فالمقارنة مستحيلة من حيث المبدأ . والواقع ان التجديد الجذري الذي يعصف بشعرنا لا يمس الشكل وحده — التخلي عن الديباجة العربية — لكنه يصل الى المضمون ليتشكل داخل الصورة او الرمز . اي داخل ما نسميه بالموقف الشامل . « اذا فقد الشعر ديباجته الصافية، لم يبق شعرا. ان الديباجة الصافية وطن الشعر اذا صح

التعبير .. » هكذا يقول بدوي الجبل (مواقف ١٨/١٧) . وهو حين يحدد الفرق بين الشعر والنثر يعود الى القيم القديمة « الوزن والقافية اولا ، والابداع والالهام والنغم » . بين هذا المفهوم للشعر الذي يتبناه الناقد كذلك وبين المفاهيم الجديدة التي طرحتها الحركة الشعرية المعاصرة مسافة شاسعة ، لا يستطيع موضوع كبير وبالغ الاهمية كموضوع كتاب د. الاحمد ان يتجاوزها . لذلك تبقى ضمن دائرة تقليدية لفهم الشعر ، تساهم في اضاءة بعض الجوانب الهامشية . لكنها لا تستطيع مس الموضوع الاساسي . الانقلاب الكبير الذي نعيشه على المستوى الشعري .

حين يطرح كتاب د. الاحمد ، جميع هذه الاسئلة ، فانه يستفز الحركة النقدية الجديدة على بلورة اجوبتها بشكل مكثف وواضح . اي بلورة مفهوم العلاقات الداخلية في النص وارتباطها بمفهوم الشكل الايديولوجي وبحلقة الصراعات العنيفة التي تخوضها الجماهير على جميع الجبهات . من هنا تكمن مهمة اعادة طرح الاسئلة مجددا للوصول الى رؤية متكاملة ، تستطيع ان تتعامل مع الحركة الادبية ، دون استنزاف خاصيتها الاساسية اي فنيتها . هذه الموضوعة تفترض اساسا تعاملا نقديا مع موروثنا النقدي حتى تتم بلورة موقف منه لا يكتفي بتجاهله او الارتماء في احضانه ، بل يدرسه بوصفه ظاهرة تاريخية محددة .

ان العلاقة الوثيقة للشعر العربي بمسألة النضال الفلسطيني ، تبدو دائما كظاهرة خاصة ، فالشعر العربي ينفجر داخل الجسد الفلسطيني مفجرا جميع ثوابته،في سبيل الوصول الى الصوت الشعري الذي ينزف دما . لذلك تبدو المسألة التي يطرحها د. الاحمد في كتابه بحاجة الى الكثير من الدراسات .

الياس خوري